DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2011.03.003

中国音乐学(季刊)2011 年第 3 期
MUSICOLOGY IN CHINA

□沈 洽
SHEN Qia

描写音乐形态学之定位及其核心概念(上)

The Descriptive Morphology of Music: Its Definition and Kernel Concepts（Part I）

摘　要：描写音乐(形态)学旨在探讨描写、分析和类型化处理音乐声轨迹的方法和技术，是笔者专为民族音乐学从整体上把握、理解和诠释特定音乐文化而设计的一个最基本的研究环节；其整体理论框架包括三对核心概念(描写的/规约的、乐素的/乐位的、设定的/约定的)、六大位元系统(音的、调的、腔的、拍的、字位的和复音的)和六种系统化处理技术(物理的、数理的、符号的、民族思维的、自省的和比较的)；总的要领是：采用现象学的“悬置”技术直面作为研究对象的音乐声轨迹本身，发现和找出研究对象中对音乐操持者和拥有者而言有意义的各音乐元素的位的系统，按研究对象的操持者和拥有者集体无意识约定的观念为研究对象作类型化处理。由于篇幅所限，本文只涉及学科最核心的部分——学科定位及其核心概念。

关键词：人类学的音乐学(民族音乐学)、音乐形态学、描写音乐形态学(描写音乐学)；音乐声(音乐发言)、轨迹、类型化处理(系统化处理)、认同，描写的/规约的、乐素的/乐位的、设定的/约定的；直面(悬置/现象还原/存而不论/放下)；音、调、腔、拍、字位、复音、位元系统；发明/发现；分类(序化/逻辑化)；集体无意识、约定俗成，意义、制度性行为；通过乐(记)谱/防范乐(记)谱、通过语词/防范语词、认知框架、(音乐文化的)双视角观照。

中图分类号：J607　　文献标识码：A　　文章编号：1003-0042(2011)03-0005-14

一、描写音乐形态学之定位

(一)描写音乐形态学在民族音乐学(人类学的音乐学)中之定位

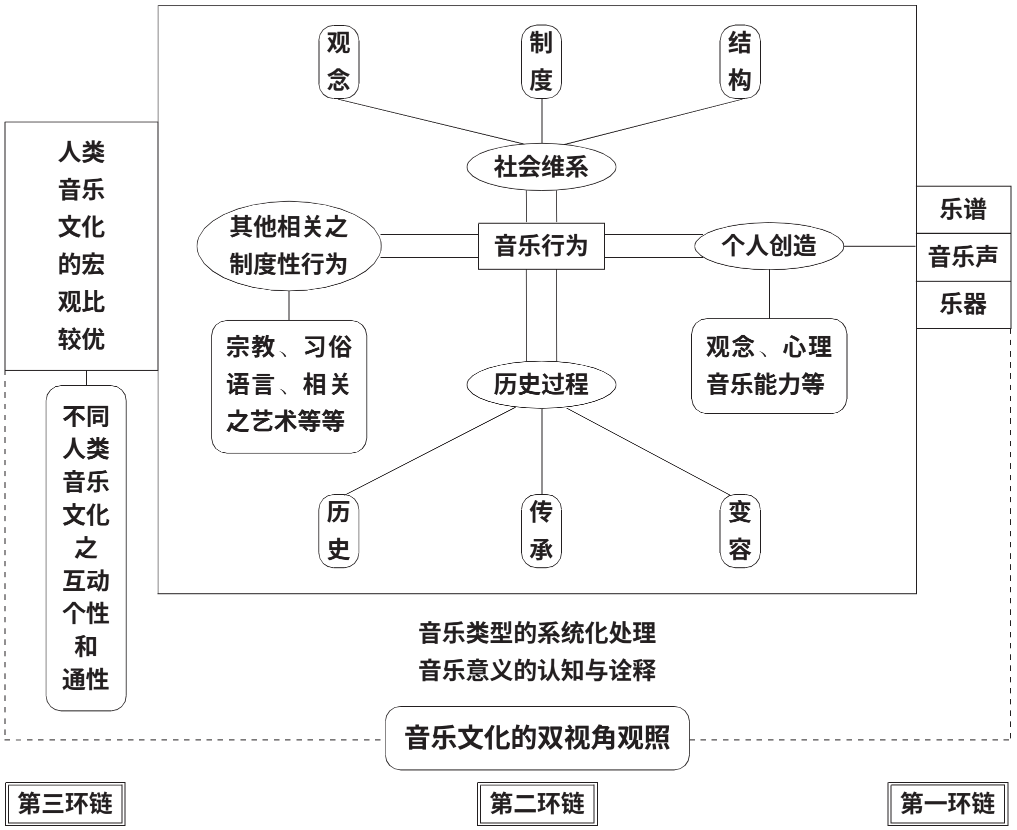
关于描写音乐形态学在民族音乐学中之定位，可用下面这张示意图来予以说明(见下页)：

图中的“三个环链”，是从系统论和方法学的角度区分出来的。1984 年我提出了这个架子①。二十多年来虽然也曾多次想动过，但改来改去还是觉得老架子好，所以最终没有改，只是内容却一直在不断地更新和充实，所以是“旧瓶装新酒”。

第一环链的研究方法涉及到音乐声(音乐本身)

作者简介：详见封二。

① 1984 年中国音乐学院音乐研究所举办音乐研究进修班，本人开设了“民族音乐学研究方法导论”。在该课程中提出了“三个环链”的结构。1986 年由《中国音乐学》分三期连载发表了它的详细大纲。



和与音乐声直接有关的事项，例如乐器和乐谱等。

第二环链所研究的东西似乎很复杂，其实只有一句话，就是所有支撑着第一环链中的音乐声的行为（behavior）。这是梅利亚姆早在 1964 年就系统地提出来的，也是民族音乐学最经典、最有特色的一块[②]；之后又被赖斯加以拓展[③]。我的这第二个环链主要就是吸取了他们的理论成果，还有查尔斯·西格的"整体音乐学"思想[④]和山口修的"音乐学新论"[⑤]等的灵感构筑起来的。诚然"音乐行为"也有直接和间接的区别，其中接近于直接支撑音乐声的行为（如属于"个人创造"范畴的直接唱奏行为和与之密不可分的其他"制度性行为"，如仪式行为以及声乐所包含的语词行为等等）同第一环链的内容实际上很难分割，两个环链的研究都可能涉及。最深层的音乐行为当然就是梅氏所说的观念行为——观念化（conceptualization），更是在任何环链中无时无处不起作用的因素。

第三个环链实际上也只有一句话，两个字——比较。不过，"比较"作为一种最基本的认识事物的方法，是我们每日每时须臾不能离开的。为了区别于一般意义上的比较，加了"宏观"二字，也就是所谓的"整体模式（holistic mode）"，旨在强调它的"跨文化比较"和"多文化比较"的特性。

我们现在所要讨论的"描写音乐形态学"的研究对象主要就是这个结构系统里第一环链中的那个"音乐声"。它与乐器和乐谱（如果有的话）紧密结合在一起。但乐器是人设计制作的，其本身也不会发出乐声，它需要由人去操作；乐谱也不等于音乐声本身，它只

---

② A. Merriam: *The Anthropology of Music*，Northwest University Press 1964.

③ Timothy Rice: Toward the Remodeling of Ethnomusicology，*Ethnomusicology* Vol. 31 No. 3 （1987，Autumn） pp. 469–488.

④ Charles Seeger: Toward a Unitary Field Theory for Musicology，*Studies in Musicology 1935–1975*，pp. 102–138，University of California Press 1977.

⑤ [日] 山口修（YAMAGUTI Osamu）：《出自淤积的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》，纪太平、朱家骏、仲万美子、橘田勋，罗传开校译，北京：中国社会科学出版社，1999 年，第 3–76 页。

是音乐声的某种转码。所以在这个环链中,最直接、最核心的部分就是音乐声,它是我们现在要讨论的“描写音乐形态学”的主要领域。其他两个与之密切相关的部分——乐器(乐器学)和乐谱(乐谱学),本文从略。

这“三个环链”当然都很重要,但其中的第一环链尤其重要。因为如果没有对音乐声的客观、直接和准确的描写,后面的所有研究,诸如“支撑着发出这样和那样的音乐声的行为”、“宏观比较”等,就都没有了基础。所以诸如“民族音乐学只研究文化,不研究音符”的说法实在是一种误解。至少本人主张的民族音乐学不是这样。图表中连接两端虚线上的“双视角观照”是统观和渗透在这三个环链所有研究过程中的最根本的观察方法,其特点是跳脱了众多民族音乐学家通常在“音乐”与“文化”的两极之间寻找其平衡支点来为学科定位的思路,或许更能贴近我们研究工作的实际操作。⑥

(二) 描写音乐形态学研究的界域

这里的“界域”也是按系统论思想来界定的⑦。它不是圈定某类特定的音乐声作为学科研究的对象,而是指把音乐声看作什么,是视角的规定性。描写音乐形态学就是把音乐声看作为一种特殊的声音轨迹,写成定义就是:

民族音乐学的描写音乐形态学(简称“描写音乐学”)是研究音乐声轨迹的学问,主要是对各种音乐声的轨迹进行描写、分析,并作类型化处理。

这个定义有三个关键词:

第一个关键词“音乐声”。所谓“音乐声”,即轰鸣着的音乐声响,而不是音乐声的任何转码形式(如乐谱等等),有些民族音乐学家则称其为“音乐发言(musical speech)”也是为了强调它作为音乐声音的本身。这是这门学科最主要的一个理念。

它首先是针对我们以往的音乐描写和分析之对于谱系统⑧的过分依赖和强调而言的。其根源就是传统的西方音乐分析方法。我们知道,西方音乐是一种十分强化的谱系统音乐。西方的音乐分析通常就直接建立在这种谱系统的基础之上;甚至连西方的音乐史主要也是在有了记谱(乐谱)之后,依靠大量乐谱文献支撑起来的。正如涅特尔引述西方音乐学家们的一个典型的说词“在我看到乐谱之前,我无话可说”⑨。但这样强大的谱系统音乐,在人类音乐的大千世界里却是一个非常特殊的个案。因为绝大多数非西方音乐都是以声系统⑩为主的。例如中国传统音乐,虽然有些也有乐谱(如琴乐用的减字谱、昆曲用的工尺谱、潮州筝乐用的二四谱、道教用的步虚谱、藏传佛教用的央移谱等),但大量还是声系统的;即使是有乐谱的音乐,因为这些乐谱转码所用的元素和转码的方式同西方的谱系统有很大的差别(主要是因为不同音乐观念和不同音乐风格所造成)。所以,研究中国音乐如果离开了音乐声、离开了直接支撑音乐声的行为,光靠建立在西方记谱法基础上的乐谱(无论是五线谱还是简谱,即便我们已经对它们做了许多“修正”和“补充”),哪怕只是指音乐的“音高”和“节奏”这两种元素,记下来的谱子与实际音响相比,大多数也是非常“离谱”的。也就是说,单靠这样的乐谱来进行音乐分析实在是一件十分危险的事!正因如此,笔者这里所述描写音乐(形态)学的态度则是:即使是有乐谱的音乐,我都要把这些乐谱先“搁置”起来,先直面音乐声本身。这是此门学科之方法学的一个非常重要的观念。这一念之差,就导致后面一系列的研究方法同西方教给我们的音乐分析方法不一样了。换言之,如果我们一开始就依靠建立在西方的乐谱系统以及在这种基础上建立起来的“音乐分析”方法,那么你从头到尾就只能被这种谱系统音乐的描写分析方法牵着鼻子走,很难再踏进我们这里所说的描写音乐(形态)学的语境。

第二个关键词是“轨迹”。诚然,“轨迹”一词最初是用于视觉,应该是看得见的。声音何来“轨迹”?但在

---

⑥ 参见拙著《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》(《中央音乐学院学报》1995 年第 3 期)和《论“双视角观照法”在民族音乐学中的实践和意义》(《中国音乐学》1994 年第 2 期)。

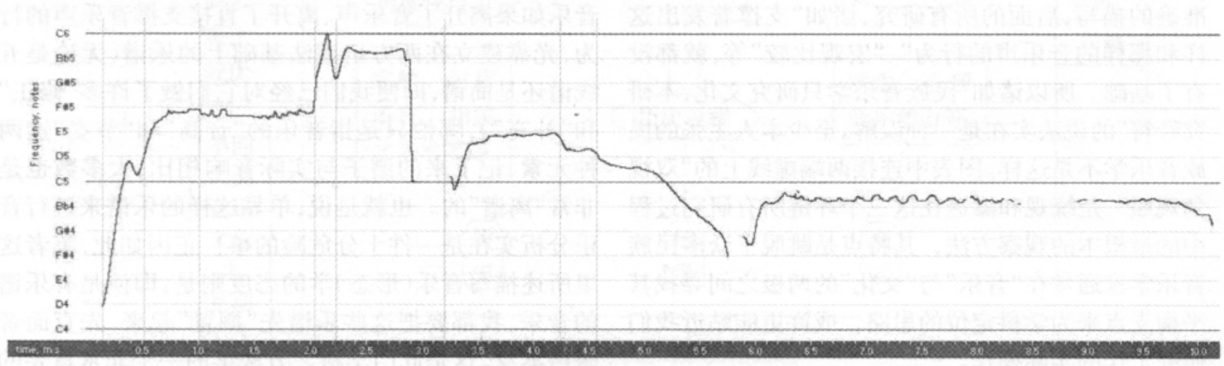
⑦ 参见拙著《民族音乐学研究方法导论》(《中国音乐学》1986 年第 1、2、3 期连载)和《论“双视角观照法”在民族音乐学中的实践和意义》(《中国音乐学》1994 年第 2 期)。

⑧ “谱系统”与“声系统”也是“对概念”,在本人的民族音乐学理论中是一对非常重要的概念。因为分属于这两个系统的音乐在形态风貌上有太多的不同。

⑨ Bruno Nettl:*The Study of Ethnomusicology: Thirty One Issues and Concepts*, Universlty of llinois Press,1983,2005. Part 1: The Music of the World, Chapter 7, I Can't Say a Thing until I've Seen the score: Trascription. 中译文参见张伯瑜等编译《西方民族音乐学的理论与方法》,北京:中央音乐学院出版社,2007 年,第 47 页。

⑩ 同注⑧。

音乐圈内我们确有类似的说法，如我们听到一段音乐时可能会说，这个“旋律线”多美。这“旋律线”的说法其实就有了“轨迹”的意思——当然这样的说法主要是心理层面上的，是比喻性的，顶多也只是一行挂一漏万，甚至是被扭曲了的视觉转换映像——乐谱，尤其是五线谱上高高低低的“音符”确实很近似于“轨迹”的线条。然而现在不同了，随着现代高科技手段的迅速发展，我们确实可以把音乐声运动的“轨迹”轻轻松松地、细腻地给描绘出来，我们真的有“看得见”的声音的“轨迹”可循了！我现在使用“轨迹”一词，就是因为今天的电脑技术已经可以轻松地把音乐声的这种“轨迹”描绘出来了。下面就是用 Solo Exprorer 软件描绘出来的《黄河船夫曲》第一句开头“你晓得”的“轨迹”图：



显然，这种轨迹图（旋律线描图）是同我们第一个关键词的要求密切配合的。它可以在相当程度上帮助我们摆脱某种特定乐谱符号和理论概念的“干扰”。

第三个关键词是“类型化（系统化）处理”。这主要属于上面方法论结构示意图中间那块与行为相关的“第二环链”。因为类型化处理大多数都必须联系到行为与文化。离开行为和文化，“纯粹的”音乐声当然也可作某种类型化的处理，如“五声（音阶）”、“六声（音阶）”、“七声（音阶）”，“单声（部音乐）”、“多声（部音乐）”等等，也即我们原来惯用的西方的“音乐形式（态）”的系统化处理方法。然而离开行为和文化做出来的这种类型化处理，往往离实际音乐生活很远，很难对深一层理解某种音乐之“为什么会是这样或那样的”以及“如此这样的音乐有什么样的意义”等问题有太多的帮助。所以，我们的描写音乐（形态）学所说的“类型化处理”特别强调基于特定文化语境、特定制度化行为制约下的“类型化处理”。这一点同样非常重要。立足于这样的基点，我们在对自己的研究对象做形态学描写和分析时，几乎就须臾地不能离开这种音乐所根植的文化。所以这也是解决所谓音乐与文化“两张皮”（恩克蒂亚语）的关键所在。

（三）描写音乐（形态）学研究的基本内容

描写音乐（形态）学研究的基本内容包括五个侧面：

1.音乐声本身的描写；

2.支撑发出音乐声之物件的描写，如乐器、人的嗓子、身体等；

3.发出音乐声之行为方式和方法的描写，即制度性音乐行为的描写。所谓“制度性行为”就是只能这样做，不能那样做的种种规定和限制。比基尼就只能在游泳池里穿，穿着比基尼进课堂就绝对不行，这就是制度性行为。音乐演奏也是制度性行为：老师说你不能这样做、必须怎样做的时候，其实就是在教学生执行某种制度性行为；

4.音乐声中语词的描写：特指声乐中歌词的语声、语词、语气、语义、语意及旋律同歌词的关系；

5.乐谱：这里的乐谱是广义的，几根曲线、几个图形、几粒纽扣、几个结……都可能是乐谱，甚至一段舞蹈、一个仪式兴许也都有着乐谱的功能。

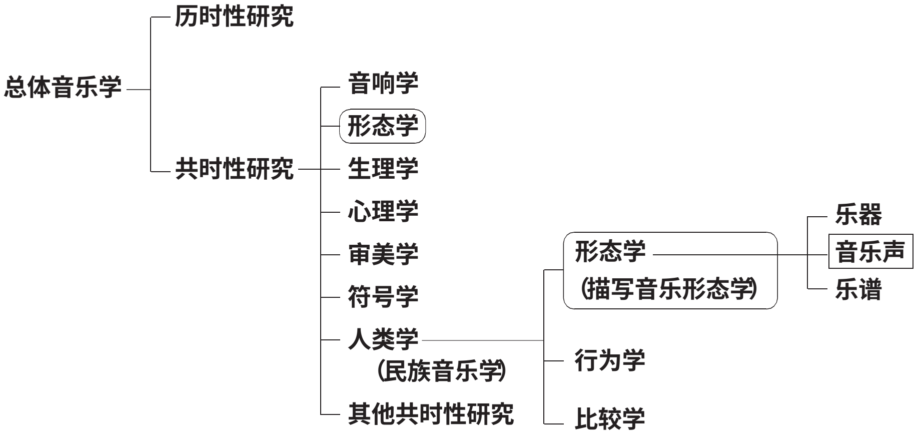
我们的描写音乐学，具体操作时主要就是关注到这五个方面。但首先是音乐声本身的描写。这是最基本的一个侧面。

音乐声，或者说“音乐发言（musical speech）”，又可分为一次的和一类的两种不同情况。“一次音乐发言”就是一次轰鸣着的音乐声响，是具象的，例如唱一首歌、拉一次琴，发出来的声音都是一次音乐发言；“一类音乐发言”是指一组被某人群（或某人）指认为是“同类的”音乐发言，例如许多人唱的歌，却被某特定的人群（当然也不排斥音乐家或音乐学家及其群

体）指认为它们都是“同一种”或“同一类”的那种音乐音响，如“花儿”、“兴国山歌”、“进行曲”和“摇篮曲”等等，或某人认为他自己是在重复唱“同一首”或“同一类”歌，如此等等。所以，一类的音乐发言就存在一个非常重要的问题——“类（型）”的认同（identity）问题。一次音乐发言和一类音乐发言这两种声音的描写方法是不一样的。我们的重点首先是一次性音乐发言，因为一次性发言的描写是一类发言描写的基础。

（四）描写音乐形态学与音乐形态学的关系

笔者在陈述“作为总体学科的音乐学”时，在其理论学科的层次上，也列有一门音乐形态学，它是同民族音乐学并列的。而这里说的描写音乐（形态）学则是作为民族音乐学的一个分支来界定的（见下列图表）。这似乎有些矛盾。所以，我必须在这里说清楚“作为民族音乐学分支的描写音乐（形态）学”与“作为总体学科之音乐学理论学科层次上同民族音乐学相并列的音乐形态学”是什么关系：



第一点，两者虽然都是关于音乐形态的描写，但与民族音乐学相并列的那个音乐形态学（或许我们可以在它之前加上一个前缀“一般的”）对音乐的描写和分析通常是为了揭示音乐之属于艺术逻辑方面的形态规律（艺术手法），它是要“总结规律（规则）、指导创作”的。而民族音乐学的描写音乐（形态）学则力图运用描写得到的数据去阐明它们同它们所根植的生存环境和支撑这种音乐的人的行为之间的关系（它们之间的依存关系和相互影响），以及理解和诠释特定音乐文化的功能和意义。二者的目的与要求不同。

第二点，由于两者所要达到的目标不同，所以各自的描写方法也不尽相同。一般音乐形态学为艺术的目的而对音乐进行描写，是为了唤起人们对描写对象具体生动的回忆。因此，这种描写往往注重于对象的艺术价值（审美）及其所采用的手段（技法）。而且其价值判断往往又是以研究者所处文化的价值标准和研究者个人品味为依据的，有很强的主观选择性。甚至连描写手段也往往与研究者所服务的那种音乐体制的艺术表现手段相一致，是为特定音乐体制的艺术实践服务的。而描写音乐（形态）学却注重它们可能包含和可能开发的人文科学价值。它要求研究者尽可能“客观地”进行描写。例如统计学的描写法（比如统计一首乐曲中 sol 有多少个，la 有多少个等）就是一种完全跳脱作为艺术之音乐的具体性和生动性的描写方法，它们只是一堆图表和数据，这对于一般音乐形态学家来说，可能丝毫不感兴趣。但是，用它来说明各种音乐要素在传承中的固定度和变异度、各种音乐品种的“体（特定的模式）”的传播面和重复率等问题，却是极为有用的手段。比如我们通过统计《孟姜女》调在各地流传的重复率，就可以据以绘制出它的分布图。1958 年，我在上海音乐学院读书时到上海郊区采风，就忽略了曲调的这种重复率的统计，而醉心于不同乐调的收集，到采风后期，甚至碰到重复的曲调也不再录音，连听都懒得听了。其实这里有一个重复率与传播面的问题，至少你得在地图上标记一笔，以便最终能画出一张这个曲调的分布图来，进而就有可能根据这种分布的密度来分析和寻找这个曲调的源头和传播路线等等。现在回过头去想，就是因为当时缺乏民族音乐学之描写音乐学的观念，觉得这种重复没有什么意义，忽略了，很是可惜。

所以，民族音乐学的描写音乐（形态）学与一般音乐形态学的区别与语言学中的“描写语言学”与“音韵学”、“修辞学”和“文体学”等学科分支的区别

十分类似。“音韵学”、“修辞学”和“文体学”看重的是能不能归纳出所谓 “规律”(更确切地说是 “规则”),是为了文字的写读这个目的而研究的。但“描写语言学”则主要不是为了写读,而是为了研究语言的诸如“谱系”、“结构”、“心理”和“思维模式”等等。为什么我要绕一个大圈子,先界定(作为总体学科的)音乐学,再界定民族音乐学(人类学的音乐学),最后才界定“描写音乐(形态)学”?因为我认为:只有当这些前提被确定下来时,我们的描写音乐学才能有如此这般的定位,离开这些前提,我们就不可能想到要从这个特定的角度去做思考。

第三点,诚如第一点所提及的,民族音乐学的描写音乐(形态)学也必然要同音乐的“意义”发生关联。但这里的所谓“意义”,不是指研究者主观认定的那种“意义”,而是指操持(拥有)这种音乐“语言”的人(群)认定的“意义”,而且主要不是从艺术审美和艺术实践的角度去做这种链接,而是把它,把“意义”作为完成音位学的转换和符号转换的一种依据。

基于上述,我们说:如果民族音乐学与一般音乐形态学都是作为总体音乐学理论学科层次上的两个并列的学科,那么,民族音乐学的描写音乐(形态)学就既可以看作只是民族音乐学的一门子学科(基本环节),也可看作是一般音乐形态学的一个特殊分支。

二、描写音乐形态学的第一对核心概念
——规约的(prescriptive)与描写的(descriptive)

(一) 概念的由来

这对概念最早是 1958 年查尔斯·西格(Charles Seeger)在一篇题为《规约的和描写的音乐书写》的文章中提出的[11]。

C·西格的这组术语主要用来区分“音乐书写”的两种类型。所谓“音乐书写(music writing)”,就是把音乐用书面形式写下来的意思,主要当然是指纸面上的乐谱,用他的话来说就是“平面、二维的视觉参数”。

文章开宗明义就提出了“音乐书写”中潜藏着的三个“危机”:一是误以为音乐整个的听觉参数是,或能被一种平面的、仅仅是二维的视觉参数表达出来。西格说,这是一种天真的想法。二是忽视音乐书写相对于话语书写的历史的滞后,以及随之而来的艺术传统的介入,即与听觉发言艺术的视觉符号相匹配的艺术音乐的书写传统的介入。我理解这句话的意思是:由于“音乐书写”相对于“语言书写”的滞后,而西方的民族音乐学家们最初又自认为西方艺术音乐的发言与五线谱书写之间有着很匹配的关系,所以用这种音乐书写方法来书写非西方的音乐应该也是同样地有效。作者认为这也是一种“危机”。当然,这只是我的解读。三是忽视了音乐书写中“规约”与“描写”的区别。西格的文章主要就是做在这第三条上。

他说,所谓“对音乐书写中规约与描写区别的忽视”也就是“对一首特定音乐作品将如何被唱奏出来的蓝图与它实际被唱奏出来的声音为何”这二者之区别的忽视。在前一种音乐书写中,乐曲中各音之确切音高和节奏,是书写者与演奏者之间事先约定的。怎么约定?当然就是通过“学习(learning)”。通常应该就是指我们在学习乐理和视唱练耳时,老师告诉你乐谱上的这些符号是什么意思,见到这些符号应当怎么想象它们的声音和怎么把它唱奏出来等等。等你明白并能自如运用这些符号了,你的乐理和视唱练耳就“合格”了。这样,写谱者与读谱者之间就有了“约定”:作曲家用这些符号把他心中的乐思写在乐谱上,音乐家看着这些符号就知道该如何去演奏它。这当然不只是西方的乐谱系统(western system of notation)的功能如此,东方的乐谱系统和以往任何文化群体发明的乐谱系统基本上都是如此,都是通过某种方式的学习来约定的。而“描写的”音乐书写,则是指“对某一首音乐作品被演奏出来的声音的实际状况予以记述和描写,是有关某次特定音乐发言的种种元素和特征的调查报告”。

西格正是注意到了这两者之间的这种区别,注意到了人的耳朵(音乐的耳朵)在听音乐的时候是充满着文化选择性的,是在约定的格式中选择性地听取那些你被“儒化(enculturation)”[12]的那种文化训练出来

---

⑪ Charles Seeger:Prescriptive and Descriptive Music Writing, *Musical Quarterly* Vol. 44 No. 2 (Spring, 1958) p. 184–195。

⑫ 所谓“儒化”是指“在学习过程中所发生的有意识的或无意识的制约作用(conditioning),经由此种过程,人就能获得在其文化中的适应能力”。(引自芮逸夫主编《云五社会科学大辞典》第十册“人类学”卷,台北:台湾商务印书馆,1971 年,第 297 页。)在当今中国国民教育体制中,学生接受的音乐教育(儒化),其主体并不是中国传统音乐的那一套,而是把西方的音乐理论(基本乐理和视唱练耳)当做就是“自己文化”的(或被认为是普世价值的)基础系统来操作的。

的、你应当（需要）听到的东西，而不是声音中的全部信息。

正是这些认识，还导致西格后来提出了所谓“melograph（旋律线描仪）”的设想和实践，其意图实际上就是为了摆脱特定文化所带来的这种约定性和选择性，而把音乐声响中“所有”特征“客观地”呈现出来和记录下来。我认为，西格的这个思想很重要，它不只是关于“音乐书写”问题的一对重要概念，也应该就是我们的描写音乐学本身的核心概念。

那么，西格的这对概念拿过来作为描写音乐学的核心概念，它应该如何界定呢？

（二）概念的界定

我把C·西格的这对概念借用过来作为描写音乐学方法论的第一对最基本的核心概念，称之为“规约的研究法”与“描写的研究法”。如果从这二者的极端意义上来加以区分的话，那么，我们可以说：

所谓“规约的研究法”是指：以某种既定的准绳和框架（即既成的、预制的规约）为前提去看待自己研究的对象，按完全等同或最接近于该“准绳/框架”的原则，把对象纳入到这一框架（规范）中去，从而实现（完成）给对象定性的研究方法。也就是我们脑子里先有一套既成的规约，一个认知的框架，然后拿这个框架（“坐标位置/格子”）去看对象，把这个对象放到最接近我的框架的部位（即可被认为是“最合适的”坐标位置和格子）中去。这个事物也就是给定位了。这时候，我们就会觉得这个对象被自己“理解”了。对于一个内文化的人来说，他脑子里的这种“坐标”和“格子”同他的文化之间的关系原则上（基本上）几乎是从“先天（从娘胎里就开始）”就开始匹配的，是“既成的”规范，所以原则上是不会有什么矛盾。但如果带着这样的框架（“格子”）进入另外一个文化的格式系统中去“认知”那个系统中的事物时，自然就会出现这样或那样的问题。这也是很自然的事。所以，规约的研究法在内文化中是有权威性的，是不容批评的（他人根本就没有批评的资格）。但把这种格式系统拿到别的文化中去应用，其有效性就值得质疑，必须经过检验。

所谓“描述的研究法”是指：以对象实际呈现的情况（通常是采用某种手段获得的量化了的资料）为基础，去寻找和发现该事物所属文化之人群集团业已选择的规约（即该人群集团共同约定的“框架/格子”系统），并用这样的规范去认知（定位）这个系统中的事物，或在万不得已的情况下去重新设计和建构某种最大程度上能合理归纳其对象的准绳或框架（后成的规约）去定位对象，以实现（完成）给对象定性（即发现和建立对事物的新的理解框架）的研究方法。就是说，我不拿我从娘胎里就开始培育的那个框架去认识它，而是先把对象所有的事实完全呈现出来，然后再去试着找到一个该文化的人们心目中认为最适合的认知框架去认识它。这种方法就是描述的研究法。它的框架基本上是“后成的”。我现在所说的描写音乐学所使用的方法就是后一种方法，也就是岸边成雄先生说的“把古今东西的音乐全部复原成白纸，以相同的重点作为出发点去进行比较”⑬。

举例来说，西安半坡村仰韶文化遗址一音孔陶埙，开、闭该音孔可发两个音，测音结果为 f^3+42 音分（闭孔），a^3-17 音分（开孔），其音程大小折合音分值为341。我们先不计较这个数据是否精准，测音工具怎么样，吹奏技术如何等等。我们假定它确实就是341音分好了，关键是如何解读（认知）这个数据。

现在我们来看黄翔鹏先生的解读：黄先生在《新石器和青铜时代的已知音响数据与我国音阶发展史问题》中指出：“从谱例1说，如以 a^1 为440Hz，则一般应记写为 f^3+42，a^3-17，似为‘大三度’，但实际上音程距只有341音分而只能是一个小三度。”⑭问题就在“只能是”这三个字。为什么“只能是”呢？这个“只能是”是在什么前提下得出来的呢？是从平均律而来的，还是从古十二律来的呢？的确，无论以平均律还是古十二律（五度相生律）为前提，它“确实”就“只能是”“小三度”。但黄先生在说“只能是”的时候，并没有交待他的这些前提。因为没有交代前提，“只能是……”也就变成是“理所当然”的了。实际上，黄先生是按照他自己头脑中事先设定的认知框架说“只能是”的。换一个角度说，如果我们考虑到如此大小（341音分）或接近于如此大小的音程，在现今存活着的中国传统音乐中的大量存在（汉族有，少数民族更多），并充分考虑到操持具有此种音程之音乐的人群集团使用这种音程的稳定性、他们的传统习惯和审美上的偏爱，同

⑬ ［日］岸边成雄（Kishibe Shigeo，1912-2005）：《比较音乐学的业绩》，载日本东京大学教养学部《比较文化纪要·第1集》（1961年1月），朗樱译，转引自董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》，北京：中国文联出版公司，1985年。

⑭ 引自《音乐论丛》1978年第1辑，第191页。

时又考虑它在它所赖以生存的文化背景中的音乐实践和如何以自己固有的特色去同世界其他文化进行沟通的需要，认为如果按十二律的标准去规约它将失去其在该特定文化圈子中固有的意义，因而打算以另一种认知框架（如给十二律再加上一个辅助性的十二律作为十二律的进一步划分依据的二十四平均律等）⑮，最大限度地用最接近于对象本身状态的框架去对它进行规约（也就是替这种客观存在找到一种更贴切、更适用的理论——“格子”系统），那么它就可能不被称作“小三度”，而是被称作“中三度”（350音分-9音分）了。这样的形态学研究方法或许就可以被认为是“描写的”——适如我们今天许多学者已经用大量事实加以证明和强调，并正在努力争取其理论上的地位和设法把它纳入到音乐的实际操作体系中去那样。

这就是说，如果我们把默认值（参照系统）改变一下，我们就会发现，这个通常是不自觉而存在于头脑里的原先的那个标准并无绝对的意义。它只是因为在某种文化中大家都这样用——用当今电脑操作的用语来讲，是一个所谓“缺省值（default value）”，一个在特定人群中“不言自明的（axiomatic）”值——所以，在这个人群中它就变成是“天经地义”的事。可是，当你跳出这个人群的认知惯性，用另一种认知框架去看时，它可能就变成“中立三度”，甚或是“萨尔萨尔三度（zalzal）”⑯什么的了。我举黄先生的例子，就是想说：他正是用了一个“理所当然”的观念在进行认知，所以他就说了“只能是”（理所当然、天经地义），这就叫做“规约的”，或叫做“规范的”，都是一个意思。

关于“规约的”和“描述的”这两个概念的基本意涵就是如此。

（三）确立这对核心概念的必要性与意义

1.有鉴于研究对象的特殊性

我们前面已经强调：描写音乐（形态）学所面对的音乐不仅有“谱系统（written-music system）”的，更常态的是“声系统（non-written music system）”的。即使是“谱系统”的音乐，其乐谱的功能、目的、转码机制等等也往往各不相同。因此，为了防止C·西格所说的“听觉发言艺术和视觉符号相匹配的艺术音乐的书写传统的介入”（主要也就是防止西方谱系统对非西方音乐可能造成的误读），我们有必要特别强调“直面（face to face）”音乐发言的意义。

这里所说的“直面”，用现象学（phenomenology）的话来说就是所谓“悬置（epoché）”。

“悬置”也有人译作“存而不论”、“现象还原”，就是把脑子里原有的、既定的那个东西（即由符号、概念、观念等等构建起来认知框架，这里犹指记谱观念和其他与音乐形态学有关的种种观念）先搁置起来，给这个对象加上括号，用佛教的话来说就是把它“放下”。罗伯·索科洛夫斯基（Robert Sokolowski）在他的《现象学十四讲（Introduction to Phenomenology）》⑰中，对此有一段很清晰的描述和解读：

对现象学来说，面对这没完没了的一切，不是要我们循着解释的脉络穷追猛打下去，而是将它们放下，存而不论（epoché），用我们的平常心看看，到底发生了什么事。这时候，我们所看到的其实和先前看到的没有什么两样，不同的是先前看到的被我们是指为当然，而此刻我们看到的确是事物自身……

……前者掺杂了许多我们不自觉或自以为是的看法，让被看的事物自身遮蔽在这种的说明方式之中，后者则在我们脑海一片空白之际，由被看的东西自行地彰显出来。虽然这个所展现出来的东西还是模糊不清，但我知道这个模糊不清不是我造成的。于是，我可以无忧无虑地去看待这个非我所为的东西。也只有在这一时刻，才有客观知识的问题。至于前面所谈的种种都只是貌似客观的作为，它们不见得是错误的，但确定是不客观的。因为那一切在此之前都不具备事物自身的明证性（evidenz），即便它的内容是清楚明晰的。这就是为什么东西不变，意义迥然之故。

要做到这种“放下”说来容易，其实很难。但我们一定要学着去这样做。我们还是拿那个341音分来举例。黄先生之所以会把341音分认作“小三度”，就是脑子里有一个先入为主的“小三度”的格子。如果我们把这个“小三度”的格子“放下”了，它就显出了它的自身——341音分，就“现象还原”，“明心见性”了。或许你会说，“341音分”不也是一种“格子”吗？没错，341

---

⑮ 沈洽1980年在《音腔论》中曾提出过这种设想，赵宋光1982年在《关于3/4音的律学假设》一文中不但把它作为一种设想提出，而且还从律学本身进行了论证。

⑯ 阿拉伯音乐中的一种三度，见缪天瑞《律学》，北京：人民音乐出版社，1983年，第183页。

⑰ 原著2000初版，中文译本2004年由台湾心灵工坊出版，余德慧、蔡铮云、汪文圣推荐，李维伦译。

音分也是格子。这格子就是作为计量单位的“音分”和十进制的阿拉伯数字。只是这格子更精细——最好的人耳或许能听辨2音分(约1赫兹)的差别,但我至今没发现有谁能听辨1音分的。这就是说,精度小于2音分对人耳已经完全没有意义,何况是1音分。所以用音分值来表述半坡陶埙的这个音程的实际音响已经是最接近该事物之自身——至少比具有特定人文意涵的“小三度”之类的“格子”“客观”多了。

“悬置”和“现象还原”的态度和方法即使在西方“谱系统”音乐的分析中也是十分必要的——尽管它所使用的乐谱同西方人从其乐声中所选择出来的、被认为最重要的要素(音高与节奏)的关系能够做到几近于1∶1,因而对西方音乐而言,根据乐谱来分析音乐,其有效性也是无可挑剔的。但正如C·西格所说,这种“二维的视角参数”并不能把西方音乐中所有的元素都予以转码。所以他要说“忽视这一点是危险的”。

“悬置”和“现象还原”对中国的描写音乐学研究来说,则尤其重要和必要。因为现实的情况是:人们在作音乐形态分析时所依据的,不但已经习惯于采用从西方音乐分析学来的过分依重于乐谱而不是直接的音乐声的分析方法,更严重的是,所使用的乐谱本身基本上也是西方“谱系统”的那一套(尽管局部有所改变,甚或这种改变早在二十世纪初,诸如霍尔恩博斯特尔的研究中就开始了⑱),因而乐谱与音乐声的对应关系常常是严重失调的,它常常给读谱者造成对音乐声本质的歪曲和误导。

说到这里,我需声明两点:

一是所谓强调“悬置”、“现象还原”、“直面音乐声”等等,并不是完全否定乐谱在做音乐分析时的作用。例如借用减字谱分析古琴音乐,其有效性就是最高的。中国古人很聪明,他们在记录琴乐时,没有去记录音乐声的本身,而是记录支持发出特定音乐声的行为。它告诉你应当用怎样一个(组)行为(动作、手法)和行为过程(还是动作、手法),到达何处、做出何种声音的状态(还是动作、手法)。如此这般的规定性行为就指导着你发出它需要你发出的那种声音。它不仅记录了不受十二律限制的(用现代时髦的说法是“微分音”的)旋律音高的变化,甚至记录了如何处理包括音色在内的“音过程”的细微变化(也即本人《音腔论》所说的“做腔”)、演奏者应做到的行为举止以及由这种一系列的举止所牵动的特殊心态。它的信息量远不是五线谱所能标示的。所以说,由世代琴家自己创造的减字谱对琴乐不但有效,而且是绝对有效。

但自琴乐进入音乐学院之后,人们对这种谱系的批评声却至今不断。有人说它太过陈旧,有人说它太过繁琐。最关键的一个批评,或许就是所谓节拍·节奏记录的“不精确性”,所以要用“科学、先进的”“有量的(定量的)”五线谱来取代或补充之。然而,或许我们正应该反问:为什么我们聪明的琴乐先辈们不去发明类似西方音乐的“有量记谱”技术?这难道不是正好反映出我们的先人从古琴音乐中需要提取出来并赋以意义的要素恰恰是它的“质的定格性”而不是“量的定格性”么?

这里涉及到一个非常重要的问题,就是不同文化在其音乐中被意向(intention)⑲的“环节(moments)”⑳是不一样的。在此,“意向”不是意图的意思,而是指每一个意识动作和经验活动必定会朝向的特定事物的状态。而“环节”是指事物的一种属性(property)。比如红颜色不能独立抽象存在,不是实物(piece),而是依附在某些物体上的属性。音乐的各种元素正是这种叫做“环节”的东西。减字谱的表述,正好告诉了我们要意向到的这些属性(环节)是什么。所以,当我们直面中国传统音乐进行分析时,我们尤其要采用这种“悬置”的方法,把心中的西方乐谱观念用括号括起来,进行深刻反省:从这样的音乐声中我们究竟意属为何?对我们内文化的人来说,在这种音乐中,究竟是什么样的一些元素才对这种音乐的分析(理解/认知)是有效的?(这个问题我们下面将要着重进行讨论)

---

⑱ E. Hornbostle and O. Abraham:‘Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien’, *SIMG*, xi(1909–10), 1–25; Eng. trans. in *EthM*, xxxviii(1994), 125–56.

⑲ 现象学使用的核心概念之一。它作为现象学的专有名词,不是指我们做某些事情时心中所持有的目的那样的“意图”,而是指我们与事物之间的意识关系。

⑳ 现象学在讨论事物的“部分(parts)”和“整体(whole)”时,使用了“片段(pieces)”和“环节(moments)”这样两个有区别性的概念。所谓“片段”是可以从整体中脱离出来自成整体的部分;而“环节”则是无法就其自身而独立存在或被呈现的部分。例如音高(pitch)就是一种环节,它无法脱离声音而成为独立存在,文中所说颜色也是一样。

我的第二点声明是：即便乐谱与音乐声的关系离 1∶1 很远，落差很大㉑，乐谱作为一种特定音乐声之“轨迹”的提示作用（如音乐声各“段落”时间点的提示、旋律音高支撑点的提示，声乐作品中乐声与语声的关系，多声部形态中不同声轨间之大致关系的提示，当然也可能还有某种程度上节拍·节奏的提示等等），多数情况下还是有效的，有参考价值的。但这时需要有一个态度，叫做“通过乐（记）谱”和“防范乐（记）谱”㉒。

这个方法是我在长期的实践中体悟出来的，首先用在了《音腔论》的思考和写作之中。其实，我的《音腔论》就是通过长达九年的记谱实践记出来的。因工作需要，我曾经像巴托克记匈牙利民歌那样记了一大堆中国自己的传统音乐（如民歌、戏曲、说唱等）的谱。我相信自己的耳朵，也相信五线谱的“科学性”。我记谱记得非常用心、非常仔细，花在记谱上的时间可真是太多了，每每甚至记到我手指发肿。有一次商务印书馆要排版我发稿的谱子，却遭到排版师傅的抗议。师傅打电话到出版社说：你们社里是不是有个编辑叫沈洽的。他发的谱子我们没办法排。师傅说最好请这位编辑到印书馆跟我们的师傅学学排版，体会一下里边的难处。我去了，也学了，真的是没法排啊！这就刺激了我去思考，我这样记谱到底有必要吗？更重要的是，我这样记，究竟是繁简问题，还是对错问题？带着这种疑虑，我一边继续记谱，一边却不断地怀疑自己的做法。有一天，我终于突然开悟：中国音乐不像西方音乐的旋律总是由无数不同的音组合而成。中国音乐中的许多地方，特别是所谓“神韵”之处，往往是由一个音变化而来的！因此，想用西方乐谱的观念，用一串不同的音去描写一个音的变化，就是隔靴搔痒，是把一个活生生的音的过程切割成无数的碎片，就像混沌一团的白色阳光通过三棱镜的折射变成了七种颜色一样，本质上歪曲了这团音响。于是“不同音的组合”与“一个音的变化”这两个观念上的对峙，就成了我写作《音腔论》的基本张力：变化着的一个“音”还能称之为“音”吗？它还符合乐理上关于“（乐）音”的定义吗？如果连最基本的“（乐）音”这个概念也需要质疑，都不能无条件地接受，那我们还能用什么样的语词去对音乐作一系列的描写？我发现我几乎一无所有了，我非常痛苦！我日思夜想着这个令人困惑难解的问题，连做梦都想。想了整整一年，最后成就了这部《音腔论》。而“通过乐（记）谱”和“防范乐（记）谱”的方法，也就成了我写作《音腔论》的基本方法。之后，又在我翻译《贝壳歌》歌词的过程中悟出了“通过语词”和“防范语词”的方法，这样，就一并写进了我那篇《双视角》的论文中㉓。

不过当时我还没有接触现象学。现在看来，所谓“防范记谱（语词）”实际上就是给记谱（语词）加上括号，也就是“悬置”。我前面说过，悬置起来的那种东西（通常是母文化格式的有色眼镜） 是从娘胎开始就在不断构建的，是丢不掉的。那怎么办？所以只能是“提防”它（也就是给它加上括号）、利用它（即所谓“通过它”）。也就是说，你用这种格式来观察和描述你的研究对象时，要随时怀疑它无效，随时怀疑它不对、不适用，但是我还是要使用它，随时保持清醒的头脑和这样的心态，明白它们究竟是什么地方出了问题。这样，你的悟性就能油然而生，就能做到在最大限度上接近我们所说的“客观描述”。

2.有鉴于强烈的现实性

或许没人反对民族音乐学的音乐形态学研究应该就是“有关音乐实际发言状况之记述、描写与分析的调查报告”的说法，也就是西格所说的“描写的”音乐书写。然而，在以往诸多的音乐形态学的实际研究中，大量的研究却是“规约的”。也就是说，是有意无意地受着某种特定立场、特定态度、特定视角和特定认知框架支配的。

前面黄翔鹏先生的例子就是一个例证。现在我再举一个例子：

吕骥先生在《从原始氏族社会到殷代的几个陶埙探索我国古代五声音阶形成的年代》一文说：“这两个陶埙 （沈按：指距今 6700 多年的荆村陶埙和距今 4000～5000 年的义井陶埙）都出土在山西省内，两个地方相距约有三百多公里，可是很巧，俩埙的全闭音几乎完全相同，高低相差仅 20 音分，即一个半音的五分之一，前者所发的三个音，构成两个音程，一个纯五度和一个小七度，后者所发的三个音构成两个音程，

㉑ 这种情况比比皆是，决非危言耸听。例如一个完全不知道某山歌的人，仅仅根据其记谱去唱，即使音高、拍子、时值唱得完全“正确”（就谱面而论），无可挑剔，通常也是与这首山歌的原声态音响差之千里，惨不忍听。

㉒ 参见拙文《论“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》，《中国音乐学》1998 年第 1 期。

㉓ 同注⑥。

一个小三度和一个纯四度，如果把这两个陶埙所发的音合并在一起正好构成了五声音阶，和我们今天的五声音阶完全相同。”㉔

显然，吕骥先生的这段话是想证明他脑子里固有的“今天的五声音阶”观念早在六七千年前已经存在。但是他把这两个相隔三百多公里，相隔1700～2700年的陶埙“鸳鸯配”在了一起，这合适吗？朱载堉计算音律时没有现在的电脑，就用自制的八十一档双排大算盘来算，其精度竟算到了二十五位有效数字，而现在为了证明一个今人固有的观念，连20音分都可以忽略不顾，这能“客观”吗？用民族音乐学的眼光来看，这明明是时空错位，是先入为主，是在把自己现有的观念“投射”到六七千年前先人的身上。

诚然，无论是黄先生的例子还是吕骥先生的，都比较单纯，问题几乎是“一目了然”的。所以，我还需要举一个比较复杂，性质却完全相同的例子——童忠良的《舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点》㉕。

童先生根据贾湖骨笛M 282∶20这个标本的十四组测音数据㉖，经过统计学的运算和“微调”得出结论认为：第四孔D^{6}（沈按：即小字三组的d〈d^{3}〉）到第七孔A^{5}（沈按：即小字二组的a〈a^{2}〉，以下类推不赘）是比较标准的纯四度，500音分；第三孔E^{6}到第七孔A^{5}是纯五度，703音分；第一孔A^{6}取两个测音数据，都接近于纯八度。因此断定，这支骨笛“能较好地演奏出以A为调式中心音的六声或七声音阶”；同时推测：存在着以四孔为宫演奏六声或七声清商音阶、以筒音为宫演奏六声或七声新音阶和以五孔为宫演奏七声或六声古音阶的可能性。

童先生的求证过程非常严谨，但因其结论和推测是根据他运算出来的平均值，并用“特殊的”第十四笔测音数据“微调”后得出的，因此也就使我们不得不对其运算过程和最后导出的这些数据的意义产生一连串的疑问。

我们先分析童先生在运算过程中出现的问题：

第一，我们看到，这样的“平均值”即使是其中“代表性最可靠”（沈按：这里的“最可靠”，我理解是音值最稳定、标准差最小的意思）的第7孔，也有11∶12音分的标准差。请注意，这是一般人的耳朵都能听得出来的误差值㉗！

第二，作者根据全距、标准差和离散系数，提出需要“微调”的音是“平均值代表性最不理想”（沈按：同上理，我理解也就是音值最不稳定、标准差最大的意思，以下同理不赘）的1孔和筒音。“微调”的办法是在“平均值代表性最理想”的7孔和筒音间，根据第十四组测音数据，增加了它们的算术平均数55音分；在“平均值代表性最理想”的4孔与1孔间，根据第十四组数据的测音数据，增加了它们的算术平均数26音分。这里我们且不论这种“微调”在统计学上是否合理，单就这两个音分值而言，一个略大于平均律的1/4音，一个略大于1/8音，更是远远超出了一般人的耳朵都能明显听出它们差别的8音分的极限！所以，把它们说成是“微调”是不是太过牵强？

第三，这两个“微调”的数值都是在其他十三组数据作了平均数运算后加上去的，因此，其足以改变全局意义的权数意义显然要比同其他数据一起参加平均值运算大得很多！我们平时做测音，希望精度越高越好，高到甚至不超过1音分，结果在做研究分析时却竟允许直接在平均值基础上作这么大的“微调”，这样做这合理吗？

第四，第十四组数据是根据什么才被认定为具有如此之大的“特殊”意义的呢？对此，作者非常明确地告诉我们，主要是有鉴于测音时吹奏者口风控制不一致而导致的数据整体偏高（沈按：原文是“各孔的发音均略高于前13次试奏”）。然而我们知道，研究一件乐器的音律关系，更有比照意义的是看音与音之间的相对关系，而“整体”性的“偏高”或“偏低”恰恰是相对次要的。然而作者明明知道这第十四组数据与其他十三组数据在音与音的关系方面并无太大差异（沈按：原文是“各孔之间相对音程关系仍应是准确的”），为什

㉔《音乐论丛》1979年第2辑，第29页。

㉕ 童忠良：《舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点》，《中国音乐学》1992年第3期。

㉖ 童先生没有交代这十四组数据测音过程中的情况。所以只能假定这些数据完全可信。即使如此，因为我们不知道这十四组数据是否都是由同一个吹奏者吹奏。所以对于作者用平均数来处理这十四组数据中的十三组是否合理，我们也无法评论。我们只能也假定它们是出自同一个人的吹奏。因为按统计学法则，只有这样的资料，采其平均值的做法才有意义。

㉗ 韩宝强曾提出，6-8音分的音分差应是人所能分辨的最小极限：“对大多数音乐家来说，音差分辨阈值为6至8音分”（《音乐家的音准感——與律学有关的听觉心理研究》，《中国音乐学》1992年第3期）。

么还要把这第十四组数据认定为“特殊”,并进而赋予这组数据以“特殊资格”,把它作为对其他十三笔数据的平均值作“微调”的依据?为什么“可靠性”“不理想”的音(沈按:即标准差较大的音),用这“特殊的”第十四组(沈按:应该同样也是“可靠性”“不理想”的)数据加以修正(“微调”)后,它们就能变得较为“可靠”和“理想”了呢?

第五,作者把平均差小、音高相对稳定的音视为“可靠”和“理想”,把平均差大、音高相对不稳定的音视为“不理想”和“不可靠”这一点也值得商榷。因为这明显违反了最基本的经验法则。我们知道,除了固定体积的非噪音打击乐器(如编钟、编磬等)、钢琴,或是有复杂机械装置的吹管乐器等,其奏出来的音比较“稳定”外,诸如无机械装置的笛子、唢呐等传统乐器,其每个音孔能吹奏出来的音高,原本就可以有非常灵活的变化。民间演奏者通常正是利用这种特性,加上指法(如叉口)和“口风”,就能在一支笛子上翻转许多的调,并奏出各种微妙的音腔来。根据这条经验法则,我们可不可以合理地推论,这支骨笛应该也能在一定程度上做到这些?如果这一点大家不否认,那么作者对于数据“特殊”性的如此认定和“微调”方法的如此选择,究竟在多大程度上是客观的,又在多大程度上是作者心中既定认知框架的投射呢?是用某种运算方法将这支笛子每个音孔的音高加以“固化”更有助于把握“现象的本质”呢,还是恰恰相反——每个音孔适度的灵活性和可控性才真正反映了“现象的本质”?为什么我们不能设想,兴许正是这种所谓的“不理想”反而使贾湖人觉得“更理想”呢?

这就不能不导出第六个问题:为什么我们宁可相信一串经过运算并经过刻意修正的、误差并不能算小的,只是作为一种运算结果而存在,实际上却不存在的数据,而不去直接相信根据已经被真实地吹奏出来的音响所测得的数据?诚然,利用平均数、全距、标准差和离散系数来帮助判断实际测音数据的稳定性程度(按:即文章所说的“可靠/不可靠”“理想/不理想”),应当被认为是有效的运算方法之一;但对于其“本质”上就是要利用每个音孔音高的灵活性和可控性来进行演奏的乐器,这种运算出来的、被“固化”了的数据对于我们的认知究竟能帮多少忙,甚至会不会是帮倒忙呢?

这就是我读童先生这篇报告所产生的疑虑。我不反对作者根据这支骨笛的实际测音资料用数学运算或其他方法求出一组新的数据,并根据这串新的数据去重构一支作者理想中的新骨笛(只要不把它误说成或误认为就是原件的原样复制)。但正如我们不能因为用求取平均值的方法得出了一班人的平均身高,就能认定(或硬说)这班人中的每一个特定的人的身高就是平均身高一样,我们也不能把根据经如此运算和如此“微调”得到的实际不存在的这组新数据所得出来的结论和推论直接说成就是这支特定骨笛的音律的“本质”——这样做,用统计学的语言来说叫做“可信度”有问题;从逻辑上说,会不会就有了“偷换概念”之嫌?

其实,要想证明这支骨笛能吹奏出童先生结论和推论所说的各种音阶,只要凭最基本的经验法则就能做到,完全不必如此大费周章。因为我们已经从十三组测音数据知道,这支骨笛的每个音孔其音高的浮动幅度在 11.12 音分(7 孔)到 42.45 音分(1 孔)之间,加上实际演奏时可能采用的诸如“叉口”、(音孔的)“全开”或“半开”以及“口风”等技巧,贾湖人只要想在这支骨笛上吹出童先生结论和推论中的“音阶”,甚至所谓“多宫系统”的音阶,应该是没有问题的。关键只在于:八千年前贾湖人的心中,有没有我们童先生认定的那种“音阶”的观念(格式、格子)。

有人或许会问:你这么说,是不是在否定统计(学)的意义?不,我从头到尾没有否定统计学的意思,问题仅仅是如何使用统计(学),以及使用统计(学)来说明什么而已。而正是在选择和决定“如何使用”和“用来为何”的背后和深处,则恰恰透露了研究者自觉不自觉所持有的“心证”和“认知框架”,也就是某种先验的“规约”。

所以,童先生的这个例子是又一个“规约法”的典型实例。从这个比较复杂的例子中,我们是不是可以更深刻地认识到,即便我们知道了“规约”和“描述”的区别和意义,我们在研究中,要在“规约”和“描述”之间做到自觉的拿捏,还真是一件很不容易的事!我用这篇文章作为例子,主要是因为用它比较容易把我想说的问题——观念问题——突显出来。这个观念就是:我们千万不要把用现代观念作出的认知当作就是它的自身。你可以用现代观念(用现代人听得懂的话语)去做出某种表述,不这样做大家就听不懂你在说什么,但你必须清醒地意识到,这仅仅是你用某种现代观念所作出的一种认知、一种诠释,它不代表该事

物的自性。

通过以上例子，我们也许能更清醒地看到：无意识的“规约”性研究习惯在现实的研究实践中是一种多么普遍、深入和精细入微的存在；因此或许也就能多少体会到本人之所以要反复强调“规约”与“描述”这一对概念之必要性和现实意义的用心。

（四）“规约”与“描述”之概念的相对性

在实际研究中，“描写”和“规约”是相对的，它们互相处于不断转换的过程之中。任何人的研究其实都是既使用着描述的方法，又使用着规约的方法。“描述”和“规约”就像是一个事物的两端，人们总是根据自己研究的课题、对象、立场（立足点、视角）、目的和研究过程所处的不同阶段等等，不断地在这两端之间寻找和变换着自己的平衡支点。所谓“描写”与“规约”的论定，总是特指某一环节而言。我们提出这对概念，就是要提醒研究者对这样的过程要有自觉的意识，使自己的研究更为客观和合理有效。也就是要随时反问自己：此时此刻，我是因为从什么角度去看问题，才会有如此这般看法的？我此时此刻的表述在什么样的条件（语境）下才是合理的？如此等等。这样做的结果，事情还是同一件，说的话也许也没有多大改变，但是你所说的话的前提变得明确了，前提明确了，其意义才能被如此这般地确定下来。所以，当我说我是在我设定的前提下作某种认知的时候，就不能排除其他人在其他前提下有另外意义的解读。这样，我自己的说法就变得客观了，而不是“只能”怎么样，“不能”怎么样的绝对。要时刻做到对自己表述的前提心知肚明实际上是很难的，因为很多时候你生活在一个环境下已经习以为常，产生了盲点而你却意识不到。我自己的经验就是这样。问题是提出来了，但很多时候我也还是经常会意识不到，经常疏忽。

对于这对概念的相对性，我们可以继续用前面提到的“341 音分”来做说明：

频率（178.902:217.85）→音分（341 音分）→音程（小三度/中三度？）【→音阶→调式】
描述————————→规约
　　　　　　　　描述————————→规约
　　　　　　　　　　　　　　　　描述————————→【→规约
　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　描述→规约】

此例中，不同的参照，可得出“规约”或“描写”的不同结论。如果我们把“频率”视为“描述的”，那么当它转化为“音分”时，它相对于频率就是“规约的”，但相对于“音程”而言它却又是“描述的”了。因为从物理量转化为音分值，这中间一定存在不可避免的误差，但这个误差人耳几乎听不出来，因此我们可以忽略。再进一步，如果我们拥有足够的数据，包括物理量的和文化认同的，我们就还可以继续向更大的结构、属性（诸如音阶、调式）的方向作出“描写”或是“规范”。据此，我们可以说，这里的所谓“相对”，除了是指它们两者有时很难区分之外，如果说得更彻底一些，那就是：毫无规约的、纯粹的“描写”其实是不存在的。在认识论的范畴里“规约”是绝对的，而“描述”只是为了尽可能客观地去认知事物而构拟的一种方法。这是因为，实际的情况是：人们对任何事物的任何认知，都只能在特定的立场、态度、视角和“认知框架”中才能得以实现，没有“前约定”的“认知框架”，就没有“认知”。

关于这一点，我们可以引用查尔默斯（A.F.Chalmers）在《科学究竟是什么》[28]中讨论视觉问题的例子来做说明：

查尔默斯举了三个例子：一个是用“三维透视法”画的台阶。对于我们来说一看就知道画的是一个“立体的”台阶，但作者说，对于某些非洲人而言，它还是一个“平面”，因为他们从未接触过这样的台阶，也没有“三维透视”的概念。第二个例子是“树丛中的人头”。从树丛中看到一个“人头”，也完全是看的那个人的经验和心智的投射。最精彩的是第三个看 X 光片的例子：

设想一个在上肺部疾病 X 线诊断课的医学生。在一间暗室里，他注视着置于一个病人胸前的荧光屏上的影迹，倾听着放射学家用专门术语对他的助手评论这些阴影有意义的特征。起初，这个学生完全迷惑了。

---

[28] A. F. Chalmers: *What is This Thing Called Science*，鲁旭东译，北京：商务印书馆，2007 年第 3 版。

因为他在这张 X 线胸片上只能看到心脏和肋骨的阴影,在它们之间有一些蛛丝状斑。专家们似乎在信口讲述他们想象中的虚构事物;他一点也看不见他们所谈论的东西。然而，由于他继续倾听了几个星期,细心地查看各种不同病例的新片子,他开始有了尝试性的理解:他逐渐忘掉了肋骨，并开始看到了肺。最后,如果他聪明地坚持下去,在他面前将会展现一幅充满有意义细节的全景:生理的变异和病理的变化,疤痕,慢性感染和急性病的症候。他进入了一个新的世界。他仍然只看到专家能看到的部分,但是现在这些片子肯定有意义了，对片子的大多数评论也是如此。

所以,查尔默斯结论说:

我们视网膜上的影射，是我们看到什么的部分原因,还有原因是我们的心和脑的内在状态,它本身依赖于我们的文化教养、知识、期望,而并非仅仅决定于我们的眼睛和观察到的情景的物理属性。

这种包含着通过纯生理的"视网膜上的映像"以及依赖于我们的"文化教养、知识、期望"等因素统合在一起的那种东西，就构成了我们所说的"认知架构"。而这种"认知架构"除了生理感官条件外,则主要是后天训练的结果,对于"认知"这件事来说,它是事先准备好的,是"前约定"的。

所以,所谓"规约"与"描述"的相对性,实际上所要强调的只是"侧重于（什么）"的问题:是"侧重于描述"呢,还是"侧重于规约",而不是说它们的绝然的划分。或者我们也可以换一种说法来避免更多的误解:我们与其说"规约"是"前约定的"（pre-）,"描述"是"无前约定的"（de-）,不如说,什么样的"前约定"是不可避免的,什么样的"前约定"才能引领我们去达到研究目标之相对的"客观性",或至少不至于造成我们观察的过分失真。总而言之,如何在研究实践中自觉地去拿捏"规约"与"描写"的关系,如何把握两者的转换"尺度（分寸）"这才是我们所要思考的重点。

（五）简单的小结

1."规约"与"描述"不仅在同一层次上作为对概念存在着相对性;而且当它们在某一层次上的相对关系（意义）已经确定下来之后,它们相对于它们纵向相邻的（更高层次的或更低层次的）不同层次而言,其意义也是相对的和可以转换的。正是充满着这种相对性,所以我更愿意在"规约的"和"描写的"之前再加上一个"侧重于"的定语。

2."描述"与"规约"相互之间竟是那样地难分难舍,互为因果,以致我们说,我们在理论实践时（研究时）虽会有不同的"侧重",但从学术的总体上来说,两者都是需要的,而且是互补的,却又是有条件的。

3.所以全部问题的核心就在于:清楚地意识到自己审察对象所采用的那种"前置的"认知框架（前提）是什么,清醒地估计到这样的认知框架对于研究结果之客观性的影响之为何与程度?随时小心不要掉进"自以为是"和"理所当然"的陷阱里去,因而自觉不自觉地把这种无可避免的"前置的""认知框架"绝对化而使自己的研究变得"主观"和"武断"。（待续）

（责任编辑:齐　琨）

沈 洽 *Shen Qia*

沈洽，人类学的音乐学者，1940年生，上海市人。1963年上海音乐学院毕业，先后任出版社编辑和歌舞团指挥；1981年起执教于中国音乐学院，2001至2010年任台湾南华大学客座教授。曾任中国传统音乐学会会长、国际传统音乐学会首任中国联络员、亚太民族音乐学学会首任秘书长、《音乐研究》副主编等职，现为中国音乐学院博士生导师、雅乐研究中心顾问，并于今年获日本小泉文夫基金会国际民族音乐学奖。

主要研究领域：人类学的音乐学（民族音乐学）、描写音乐形态学、音乐民族志、中国少数民族音乐研究、汉族传统音乐研究、中西音乐比较研究、计算机辅助音乐学研究、多元·本位音乐教育研究等，曾在大陆和台湾三十多个民族和地区从事民族音乐学实地调查。

主要论著有：《音腔论》、《民族音乐学研究方法导论》、《基诺人关于音乐的概念行为模式及其文化内涵》、《音腔的数学特征：函数d(t)、p(t)、c(t)》、《中国汉民族的音乐》、《二十世纪国乐思想的“U”字之路》、《民族音乐学在中国》、《关于“通用旋律动态仿真器（DEAM）”软件（第一版）的设计、研究报告》、《“双视角观照法”在民族音乐学中的实践和意义》、《中国南方氐羌、越濮、苗瑶三系族群的音乐文化》、《基诺族血缘婚恋古歌　（贝壳歌）实录及相关人文叙事》、《音乐形态学问题——描写音乐形态学导论》（2008）等。